
Revista Iberoamericana, Vol. LXXVIII, Núm. 241, Octubre-Diciembre 2012, 933-951

FIGURAS DEL HORROR: HACIA *GLOSA* DE JUAN JOSÉ SAER

POR

CARLOS WALKER

1. ¿HORRORES?

*Sólo una cosa es clara:
Que la carne se llena de gusanos*
Nicanor Parra

Una jarra transparente yace, misteriosa y apacible, sobre la mesa. A contrapelo de la acumulación ingenua que atribuye al *tremendismo*, y esgrimido en nombre del arte, Juan José Saer esboza así una manera particular de concebir el horror. A partir de esta proposición, contenida en unas breves notas dedicadas a impugnar las figuraciones presentes en las narraciones de Georges Bataille, intentaré construir una vía de acceso a escenas específicas presentes en la narrativa de Saer. Esto será realizado con el fin de desplegar una serie de interrogantes orientadas hacia los modos en que allí se manifiesta el horror.

Entonces, en primer lugar “Bataille tremendista”, breves apuntes incluidos en *La narración-objeto*. Como es habitual en las reflexiones críticas del escritor santafesino, y tal como lo expresara en sus “Razones”, lo primero que salta a la vista es la negación de otras posiciones (Saer, *Juan José* 16), en este caso, la manera en que el autor de *Mi madre* presentara los excesos en sus textos literarios. A partir de allí se desliza un punto de vista particular que, en dirección opuesta al “burdel”, al “sadismo”, al “sufrimiento” y al “excremento”, reclama ser considerado como un tratamiento artístico de lo horroroso.

El *tremendismo* batailleano opera asentado en la creencia “*de que acumulando horrores se obtiene más horror*” (*La narración* 192); maniobra que implica una banalización del horror que es propuesta allí como análoga a la que el melodrama realiza sobre los sentimientos, donde lo que se pretende triste termina por volverse risible. Saer, advertido de la carga semántica que la mera mención de lo horroroso pareciera evocar, pretende dar un paso al costado de los modos tradicionales en los que se lo ha consignado. El ejemplo de Bataille le sirve para señalar que los “*supuestos límites de la*

carne y el gusano” (193) son ajenos al tratamiento que el arte hace de lo horroroso. Es en ese punto que la jarra transparente hace su aparición. La vindicación de un tratamiento artístico del horror será tomada aquí como una declaración que permita tender un puente hacia sus figuraciones en la narrativa de Saer. Esto implica considerarla en consonancia con aquello que Ricardo Piglia, a propósito de los ejercicios críticos de Borges, definió como una “lectura estratégica”, es decir, el intento del escritor por crear un espacio de lectura para sus propios textos (“Borges” 153).

El objeto que Saer dispone en una mesa establece un fuerte contraste con todo lo que puede ser anotado en la rúbrica de la carne y los gusanos, y pareciera a primera vista erigirse, simplemente, como un esfuerzo por insertar una figura neutra, lo más lejana posible de una concepción del espanto ligada a una manifestación extrema de la violencia. El argumento está dispuesto de una forma tal, que ante el realce de lo negado las características del objeto en cuestión amenazan con diluirse en la proposición que la jarra parece contener: una concepción estética del horror (Saer, *La narración* 193). Sin embargo, serán precisamente las particularidades de ese objeto, las que permitirán un acceso circunscripto a esa concepción estética. Al mismo tiempo, para sostener una noción de horror tal, la figura de “lectores sin ilusión” sugerida en uno de los “Argumentos” de *La mayor*, pareciera ser la más indicada en aras de poner a distancia los excesos dados a ver por los gusanos (*Cuentos* 200).

La jarra le permite a Saer proponer una modalidad específica del horror. De ella se destacarán dos características que darán paso a una interrogación más acotada. En primer lugar, el objeto en cuestión elude las referencias antropomórficas, y reenvía así al tantas veces señalado parentesco entre el proyecto de Saer y el *Nouveau Roman*, donde la descripción de los objetos adquiere una preeminencia que amenaza con elidir al sujeto.¹ Más allá de las particularidades de esta intertextualidad, me interesa subrayar el papel central que aquí juega el objeto, pues tal y como señalara Barthes a propósito de Robbe-Grillet, la jarra saeriana está puesta en función de un *itinerario visual*, y una vez que se agota su uso oficial se muestra como un objeto capaz de transformar el utensilio en espacio, y más específicamente en el espacio de un recorrido óptico

¹ “[El objetivismo]...ofrecía, en la apelación a la mirada y a cierta visualidad cinematográfica, en el registro de la percepción, en el énfasis descriptivo y en el recurso a la repetición, un núcleo de procedimientos que funcionaron productivamente en la narrativa de Saer, aunque su proyecto sea diferente, y quizá más complicado” (Gramuglio 295). “El Nouveau Roman, con su inhibición del sujeto (no hay nadie en la escena narrativa) y sus intentos proliferantes de representar las apariencias sensibles de los objetos, se asemeja en muchos niveles al proyecto saeriano” (Premat 433). También es necesario destacar aquí una marcada diferencia con el mencionado objetivismo, pues ella puede sugerir una de las vías en que puede ser abordada la cuestión de la mirada. “Mais, si de tel passages descriptifs arrêtent la narration sur la matérialité des objets, ils ne se limitent pourtant pas à cela [como el Nouveau Roman]: ils la déplacent vers les mots mêmes du texte, ou alors, vers un sentiment dysphorique du personnage focalisateur” (Manzi 76).

(Barthes, “Literatura” 38). En segundo lugar, y en directa relación con lo anterior, la cualidad *transparente* de esa jarra prefigura el modo específico en que ella es susceptible de devenir espacio: a través de una mirada a la que le sirva de marco. Su transparencia señala una ambivalencia que le es propia, por un lado, permite ver más allá de ella y enmarcar así el recorrido de una mirada; por otro, la atención, posada ahora sobre las cualidades sensibles del objeto, le da un espesor que la mirada que lo atraviesa ha precisado olvidar. Ambas características permiten poner de relieve la fuerte presencia de una forma constituida, la que pareciera no soportar una descomposición visual, más bien al contrario, se exagera el carácter limitado del objeto. Esta última observación será de vital importancia en lo que aquí se proponga al momento de arribar a *Glosa*.

Narrar y percibir el horror sin la acumulación del tremendismo. Para darle sentido a esta fórmula: un objeto transparente del que he intentado extraer indicios que habiliten una aproximación al espinoso asunto del horror en la obra de Juan José Saer. Avanzar, implica ahora, poner el acento en los modos de presentación de lo visual, al menos eso parece sugerir la transparencia de aquel objeto que yacía apacible sobre la mesa. Entonces, si hay una articulación entre mirada y horror como la que se puede entrever a partir de la jarra, su manifestación estaría condicionada por la forma en que se conciba esa mirada. Es por ello que la vía de acceso al *horror Saer*, de haber algo así, estará mediada por una serie de desarrollos orientados hacia los modos en que la mirada se hace presente en las ficciones saerianas.

Antes de hacer explícito el recorrido y la pertinencia de llevar a cabo esta reflexión orientada hacia *Glosa*, una escena de *Lo imborrable* permite insistir, ahora desde el terreno de la ficción, en la articulación tentativa entre la inclinación de la mirada y la presencia de lo horroroso: Carlos Tomatis, en plena crisis depresiva, conversa con dos personas que recién conoce en el bar de la galería, de golpe todo lo que lo rodea en el bar se ha vuelto para él más presente que hace un instante. Presencia que es acompañada por una ligera impresión aterradora. La figura que describe esa impresión refuerza el sesgo ya sugerido:

Un grumo en el fluir imperceptible y transparente que muestra, igual que una burbuja solidificada en el vidrio de una ventana, una imagen reducida y deformada de lo mismo que la ventana entera deja ver, en tamaño natural, de un modo directo y común. (Saer, *Lo imborrable* 36-37)

Si bien la escena pareciera encontrar sin mayor dificultad su sentido en la crisis depresiva que atraviesa Tomatis y en el valor aterrador que súbitamente adquiere el mundo circundante, con ella sólo quiero subrayar la puesta en abismo de la mirada como una modalidad que permite extender los alcances extraídos de las notas sobre Bataille. La ventana instala en primer plano una visión debidamente enmarcada y señala en la deformación de su réplica la afectación de sus límites. Una imagen dentro de una

imagen. La figura duplica el marco de la mirada, y es mediante ese gesto que se pone en tensión el valor de una y otra imagen: copia y original se vuelven indiscernibles. Se exhibe la limitación de una mirada mediante la exacerbación de sus límites, el efecto es *aterrador*, y el objeto –sea la burbuja, sea la ventana– es el que nuevamente indica a la mirada, e insiste así en la pertinencia de una interrogación sobre sus particularidades.

La ventana y la burbuja, que se contienen mutuamente, inauguran la serie que se intentará trazar, y anticipan, junto con la jarra, el recorrido que se llevará a cabo: hacia *Glosa* a través de determinados momentos de la obra narrativa de Saer.²

*

La constatación que da inicio a este trabajo –una pequeña reflexión de Saer sobre Bataille–, al tiempo que ilumina el periplo que se llevará a cabo, instala ante la pregunta por la representación del horror en el seno de su obra, una división que parece apuntalar dos posiciones por entero diversas: sea el arte figurando el horror, sea una exacerbación de lo horroroso, *tremendismo* mediante; sin embargo, es necesario retomar ciertos aspectos de esa parcelación, pues si bien puede resultar operativa al momento de dirigirse a la narrativa saeriana, puede a su vez conducir a una serie de equívocos en nombre de la mentada jarra como única vía de acceso. Se ha dicho al pasar que ese objeto bien podía contener la proposición de un tratamiento estético del horror. De esa manera se establece una marcada distancia con todo aquello que pueda ser anotado en la amplia categoría de la carne y los gusanos: el arte, lejos de una violencia que hará brotar gusanos, pareciera reclamar una medida apolínea. Más allá de la extrañeza que una aserción tal pueda provocar al ser aplicada sobre el conjunto de las ficciones saerianas,³ ella permite dar un paso más en aras de particularizar los interrogantes que hacen aquí las veces de guía. Así, ante la inicial –¿qué es y cómo se expresa el horror en Saer?– cabe ahora plantear otra pregunta deducida a partir de la separación recién señalada: ¿en qué claves se lee la manifestación del horror?, o más específicamente, ¿con respecto a qué sistema se dice que en tal o cual lugar se trata del horror (estético, político, ético, etc.)?

² Ante la voluminosa obra narrativa del autor, es necesario realizar ciertas aclaraciones sobre el modo de acceso utilizado para la construcción de este trabajo: 1) En líneas generales se tomarán sólo algunos episodios de la obra narrativa, particularmente de *La mayor*, *Nadie nada nunca*, *El río sin orillas*, *El limonero real* y *Glosa*. 2) El análisis de los mismos se llevará a cabo de forma fragmentaria, rescatando escenas que contribuyan a circunscribir las manifestaciones de la mirada en primera instancia y el estudio del horror en segunda, centrado este último en un análisis de *Glosa*. 3) Por último, los motivos de la elección de *Glosa* como centro y telón de fondo de este trabajo serán desarrollados cuando de ella se trate.

³ Sobre todo si se considera lo siguiente: “[...] la obra entera de Saer puede ser leída como una aproximación progresiva de la formulación de esa pulsión sexual aniquiladora, sádica” (Premat 112).

Dos consideraciones preliminares al respecto. En primer lugar y en términos generales, no es mi intención desplegar una serie de interrogantes que conduzcan finalmente a concluir que se trata sin más de una posición que sea exclusiva de un sistema o de otro, sino más bien poner de relieve que la mera mención del horror convoca diversos registros de lectura, los que han de ser mencionados con el propósito de circunscribir estos desarrollos. En segundo lugar y a modo de ejemplo de la diversidad de registros de lectura mencionada, la simple referencia a lo horroroso dentro de la literatura de Saer, al evocar la fuerte presencia de la historia política argentina en el discurrir de su narrativa, y en particular una marcada presencia de la dictadura militar entramada con el destino de sus personajes, ha dado lugar dentro del aparato crítico saeriano al menos a dos posiciones enfrentadas. Por un lado, la lectura desarrollada por Julio Premat, hace hincapié en la fuerte presencia del “horror de la historia” como uno de los marcos desde el que se desplegaría la construcción estética: “*Saer se atreve a proponer una imagen ultraliteraria y exacerbadamente subjetiva de la dictadura*” (*La dicha* 414). Por otro lado, Florencia Garramuño hace un esfuerzo por separar esa presencia histórica en las ficciones saerianas de una estetización literaria del espanto: “*las novelas de Saer comparten con otros textos contemporáneos sobre catástrofes históricas: el rechazo a ‘la fabricación de efectos estéticos o pseudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado’*” (113-114).

Si bien la tensión que se dibuja entre ambas posiciones no será abordada de forma directa, ella tiene la virtud de hacer explícita una tensión que se puede desprender – haciendo un claro ejercicio interpretativo – de la división saeriana entre la jarra y los gusanos, y así poner de relieve una división renovada (horror estético/horror de la historia) que al tiempo que hará las veces de telón de fondo de esta reflexión, también adelanta entrelíneas, uno de los motivos que erigen a *Glosa* como el punto de arribo de estos desarrollos.

2. MIRADAS

*Ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso,
si no más pensando a través de mis ojos [...]. Cierra
los ojos y mira.* James Joyce

El escritor santafesino sentado de espaldas a la dirección de la marcha, contempla, junto a la ventana, la llanura que el tren va dejando tras su paso. Con esta imagen comienza el documental de Rafael Filipelli *Retrato de Juan José Saer*, evocando así un pasaje presente en *El río sin orillas* (115-118) a partir del cual se pueden comenzar a desplegar las vías de abordaje de los interrogantes sugeridos en el punto anterior: ¿cómo se mira en Saer, o bien, cuáles son las particularidades de una mirada Saer? Responder



estos cuestionamientos ha de permitir el acceso a una articulación entre las inclinaciones de la mirada y las maneras en que lo horroroso se hace presente en su literatura; sin embargo, el abordaje directo de esa conjunción será pospuesto con el afán de, primero, particularizar las vías en que la mirada adquiere un lugar de relevancia en su escritura, para en segundo lugar dirigirse a *Glosa* en vistas de verificar si es posible articular los modos de presentación de la mirada con los del horror. De esta manera queda dicho que el horror que aquí interesa es aquel que sea susceptible de ser articulado con la dimensión de la mirada. Es por ello que a continuación se intentarán particularizar tipos de mirada, para luego retomar desde *Glosa* el asunto del horror.

El tren va en un sentido mientras la mirada se deleita con el paisaje abierto y homogéneo de la llanura que va quedando atrás. Esta escena ha sido destacada por Sergio Delgado como “una figura germinal a partir de la cual la obra de Saer se expande en la búsqueda de su unidad” (704). Delgado pone de relieve un modo de construcción marcado por una llanura del presente que convoca al pasado y así se hace de la forma del alejamiento una figura de composición (705-707).⁴ A pesar de lo fecunda que resulta esta propuesta en su expansión hacia otros textos, ella no interroga de forma explícita la manera en que esa mirada se muestra, antes bien lee allí una metáfora sobre el proceso de la escritura. Ahora bien, esa mirada se presenta enmarcada por la ventanilla del tren, y es a través de ella que el paisaje puede ser visto. Ante la delimitación propia de la visión surge un marco externo y explícito que la contiene. Y es dentro de esos límites que un objeto puede ser visto, en el caso particular del relato del tren se tratará de un caballo que aparece en medio de “Esa llanura desierta...” (Saer, *El río* 116). Saer reflexiona sobre la capacidad que tiene un paisaje, desértico como el de la llanura, de perturbar las percepciones. Vale la pena citar en extenso este fragmento pues allí se prefigura un itinerario visual que aparece con distintas modulaciones en sus relatos:

[...] un caballo que pasta, abstraído y tranquilo, en algún lugar del campo, al convertirse en el único polo de atracción de la mirada, va perdiendo poco a poco su carácter familiar, para volverse extraño e incluso misterioso. Su aislamiento lo desfamiliariza, su Unicidad, que me permite reforzar con una mayúscula, magnetiza la mirada y promueve, instintivamente, la abstracción del espacio en el que está inscripto, incitando una serie de interrogaciones: qué es un caballo, por qué existen los caballos, por qué llamamos caballos a esa presencia que en definitiva no tiene ni nombre ni razón ninguna de estar en el mundo; su esencia y finalidad, cuanto más se afirma su presencia material, se vuelven inciertas y brumosas. Al cabo de cierto lapso de extrañamiento la percepción ya no ve un caballo, tal como lo conocía antes de su aparición en el campo visual, sino

⁴ Esta mirada vuelta atrás como modo de concepción de la escritura ha sido destacada también, con distintos matices, por Julio Premat (*Glosa* XXI-XLIII) y por Martín Kohan (809-811), pero como se verá en lo que sigue no es por ese sesgo que se accederá al asunto de la mirada.

una masa oscura y palpitante, un ente problemático cuya problematicidad contamina todo lo existente, y que adquiere la nitidez enigmática de una visión. (*El río* 119-120)

Más allá del carácter marcadamente esencialista que tienen las preguntas que Saer esgrime a propósito del caballo, interesa destacar aquí la puesta en tensión del objeto que se mira. Tal y como señalara Joaquín Manzi al referirse a *Nadie nada nunca*, la insistencia en la materialidad de los objetos que pueblan el campo visual termina en Saer por alterar el objeto, dificultando así su aprehensión en cuanto ente aislado y delimitable (76). En este caso una forma conocida –el caballo– se convierte en un objeto problemático que tiene la capacidad de transformar la mirada hasta volverla presa de una nitidez ciertamente carente de claridad.⁵ Para seguir avanzando es necesario retener dos características de esta primera aproximación al asunto de la mirada: a) La ventana del tren duplica por fuera del personaje, y pone así en evidencia los límites de la mirada, y con ella aparece una figura que se repite a lo largo de la obra: la visión está enmarcada; b) El objeto se resiste a donar un sentido acotado, desde allí surge una imagen que en Saer insiste desde varios lugares: la nitidez no garantiza la quietud de una forma ni la cerrazón de un sentido determinado, más bien pareciera estar allí para señalar su deficiencia, desbaratando así la pretendida identidad del objeto. Lejos ya del énfasis “germinal” que Delgado depositará sobre esta escena, se sugiere la concepción de un sujeto de la visión que, tal y como lo desarrollara Rosalind Krauss a propósito de la inclinación de la mirada en la historia del arte moderno, es denso y opaco (138). En contra del automatismo tautológico de lo visual (“se ve lo que se ve”) y de su transparencia grácil que haría las veces de modelo explicativo de la aprehensión del objeto, Krauss se dirige precisamente al famoso vidrio duchampiano para señalar allí la opacidad y la densidad como precondiciones para acceder a la visión (139). Precondiciones que a través del caballo bien pueden ser extendidas a la manera saeriana de acceder a lo visual.

En *Cicatrices* ya se explicita un tipo de mirada que encontrará diversas expansiones a lo largo de la producción de Saer: “*Miraba el recuadro gris de la ventana, con los ojos muy abiertos, sin verlo, y después se inclinaba para escribir*” (64-65). Se mira sin

⁵ A modo de apéndice cito una escena de *La pesquisa*, pues ella porta los mismos rasgos y prescinde de un paisaje desértico para arribar a la puesta en tensión de lo mirado. El comisario Morvan mira la calle desde su oficina: “A través del vidrio y desde el tercer piso, y sobre todo en esa atmósfera particular que precede siempre a una gran nevada, el ir y venir de la muchedumbre un poco fantasmal ocupada en sus diligencias de Navidad, le llegaba como un tumulto silencioso. La escena agitada pero blanda y lejana de los comercios iluminados, la municipalidad sombría, los autos que esperaban los semáforos o cruzaban a paso de hombre las esquinas, la gente cargada de paquetes y bien envuelta en ropa de lana, las fachadas grises de las casas y los techos de pizarra, las ramas peladas de los plátanos, en contradicción con la promesa de los dioses, el cielo blanco anunciando nieve inminente, el cuadro vivo que se movía allá abajo, privado durante unos segundos de sus explicaciones causales, tenía la intensidad nítida y al mismo tiempo extraña de una visión” (15).

ver, y el marco permanece como testigo mudo de una mirada que no ve nada. El marco, tal y como es evidente en el cuadro blanco que Héctor está terminando en “A medio borrar”, señala una mirada que no ve mucho más que sus límites.⁶

Esta modalidad de lo visible encuentra numerosas figuraciones a lo largo de la obra de Saer. Para avanzar sobre ella, me detendré sucintamente en escenas presentes en “A medio borrar” y “La mayor”, pues en estos relatos se presenta con insistencia una mirada amenazada de borrarse o que directamente no ve nada, dando paso así a la inversión de lo recién señalado, pues se mira con los ojos cerrados.

“A medio borrar” comienza y termina con la aparición de ese objeto que vuelve una y otra vez en el discurrir de esta escritura, a saber, la ventana. “*Una columna oblicua de luz que entra, férrea, por la ventana*” (*Cuentos* 145), le indica a Pichón Garay la presencia del día y que el dormir ha llegado a su fin, una vez despierto anticipa lo que hará en el día que comienza y sabe que, pasado un rato, tomará un café en un bar donde “*a través de los ventanales de la galería verá el sol cayendo sobre las mesas de metal de colores en el patio casi vacío: la jornada*” (145). El relato de la partida de la ciudad de Pichón comienza, como es evidente, con una fuerte presencia de la inclinación que éste le imprime a su mirada los días previos a su partida hacia Europa, y de la manera en que ella certifica su propia inestabilidad: la amenaza del borramiento, presente en *Cicatrices*⁷, retorna con una forma renovada. Desde un principio las imágenes adquieren un carácter, aunque encuadrado, oscilante, “*El empedrado grueso hace temblar la imagen blanca en la ventanilla borrosa*” (*Cuentos* 146). Esta fluctuación de las imágenes que porta la inminencia de la partida, encuentra uno de sus motivos en la existencia del Gato, el hermano mellizo de Pichón que se quedará en la ciudad, y que con su mero permanecer en ella será fiel testigo de una mirada que se desdobra, idéntica a la que se va, pero otra. De ahí la importancia de la escena en que Pichón se detiene en una foto de la infancia en la que aparecen los dos, y le resulta imposible dirimir quién es quién, pues para hacerlo, reflexiona Pichón, habría que estar adentro, y él está afuera. Y ese estar afuera, al tiempo que recuerda el *esto ha sido o lo intratable* con que Barthes caracterizara la dificultad temporal de la fotografía (*La cámara* 121), circunscribe el borramiento que la partida de Pichón precipitará, y pone en primer plano ese carácter carnal de la visión que ya Manzi sugiriera a propósito de Saer (282). Si la partida de la ciudad de uno marca para ambos hermanos el fin, o al menos un cambio sustancial, con respecto a lo expresado por Pichón —“[...] *ser tomado por el que soy no es concebible*

⁶ Una breve declaración que abre “Pensamientos de un profano en pintura” puede ser insertada aquí para insistir sobre la importancia de la noción de marco en la obra de Saer: “*Reflexionó más sobre los marcos que sobre la pintura*” (*Cuentos* 174).

⁷ Hago eco aquí de la propuesta de Premat de concebir “A medio borrar” como una prolongación y variación de *Cicatrices*, haciendo un énfasis especial en el asunto de la mirada y su eventual supresión (*La dicha* 59).

más que como duda y error” (Saer, *Cuentos* 159)—, se entiende que la carnalidad propia de lo visual sufra una notable transformación, figurada en el relato como un paso de un “alguien mira” a un “algo ve”, de un sustrato personal, que para Pichón es doble, a un registro impersonal que se ve llevado a difuminar la identidad de los objetos:

La luz en el interior del colectivo se apaga: alguien, *algo*, contempla, o mejor dicho mira, o, mejor todavía, *ve*, a través del vidrio, el basural, el amplio invierno, las carpas mudas, las fogatas, y unas sombras anónimas que se mueven en la proximidad del fuego, pilas de objetos sin nombre almacenados en desorden. (Saer, *Cuentos* 174)

En “La mayor” también se encuentran reiterados recorridos visuales que evidencian una puesta en cuestión de la pretendida transparencia y estabilidad de lo visual, pero a diferencia de “A medio borrar” donde los objetos de la mirada terminan por devenir entes problemáticos hasta llegar a desdibujar al sujeto que mira, este relato va desde una mirada que intenta fijarse en algo y no ve nada (o sólo ve manchas), hacia una mirada que opera a condición de estar con los ojos cerrados: Tomatis mira sin ver, luego cierra los ojos en la pieza oscura, y algo aparece:

O fijar, la vista quiero decir, en algo, en otra cosa, y ver, durante un momento, lo que sea necesario, tratando de hacer salir, si fuera posible, por una vez, aunque más no sea, una por llamarla de algún modo, señal. Pero no, no hay nada: nada en que fijar la vista, nada. Nada, dice por el momento, nada. [...] Ahora estoy en la más perfecta oscuridad. No se ve nada, nada, ni adentro, ni afuera, lo que se dice nada: y algo sin embargo, transcurre, parsimonioso, por decir así, en lo negro, a pesar de la aparente, y no solamente exterior, inmovilidad. [...] Ver, como quien dice, de ver algo, decía. Ver, aunque los ojos no tengan, en la cuestión que ver para nada. (*Cuentos* 134, 141)

“La mayor” retoma así la modalidad de lo visible que ya en *Cicatrices* caracterizara a Tomatis mientras escribía, y amplía su alcance hasta figurar un suplemento de aquella mirada incapaz de ver algo: cierra los ojos y mira.⁸ Se reduce el campo visual y surge un desfile de imágenes que refuerzan la resistencia del objeto a fijarse en un sentido o en alguna imagen sintética, pero se invierte la ecuación inicial, y ante aquel “nada que ver” del comienzo del relato surgen imágenes del pasado marcadas por la incertidumbre.⁹

La mirada —amenazada con borrarse sólo ve pilas de objetos sin nombre en “A medio borrar”, y apenas logra entrever algo (series de recuerdos inciertos) en “La mayor” cuando reina la oscuridad y los ojos se cierran— encuentra en estos relatos una formulación

⁸ Esta modalidad de la mirada, que ya apareciera en *Cicatrices* cuando Ángel miraba a Tomatis escribir, establece claramente una reflexión sobre la escritura, la que encuentra su formulación programática en “Narrathon” a propósito de la somnolencia como el medio natural de la narración (*El concepto* 149).

⁹ Véase Premat, *La dicha* (242-244), y Manzi (276).

problemática: distintas inclinaciones de un ver fragmentado. Se descompone lo visual, se pone en evidencia la resistencia del objeto a cerrarse, y se certifica la dificultad del sujeto de erigirse como garante de una pretendida transparencia de lo visual. Esto permite establecer una constante en el andamiaje de la mirada saeriana: la diseminación de la identidad tanto del sujeto como del objeto están en el centro de aquello que se ofrece como mirada: “*Así avanza el narrador saeriano en un mundo confuso y pesadillesco, hecho de sombras anónimas y objetos sin nombre*” (Premat, *La dicha* 143). Proseguir en esta dirección implica reconocer en la visión saeriana una doble negación: no se trata de un ver tautológico (“una caja es una caja, ni más ni menos”) que detenga las asociaciones, ni de un ver *creyente* sostenido en la existencia de un sentido trascendente y pleno. Se abre paso así, en la senda de esta interrogación sobre la mirada saeriana, a un nuevo factor: ver, como lo esgrimiera Didi-Huberman, es siempre dar a ver, es decir, reconocer que quien mira es a su vez preso de una mirada, “*Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira [...]. El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos*” (47). Este juego de reflejos entre miradas está a la base del carácter inaprensible del objeto, y permite subrayar la evanescencia del sujeto que mira y que se da a ver. Quizá una sola escena tenga la virtud de llevar estos presupuestos a su máxima expresión, se trata de aquella que Beatriz Sarlo designara como la “revelación del bañero” (“Narrar” 36). Allí un hombre que fuera nadador recuerda la época en que era campeón provincial de permanencia en el agua, llevaba setenta y seis horas en el agua y el día comenzaba a despuntar cuando, en medio de un estado de somnolencia producto del vaivén al que lo venía sometiendo el río, el sol reflejado sobre la superficie del agua formó a ojos del bañero “*una línea de puntos móviles, cobrizos, quebradizos, que se ponían a bailotear ante los ojos del bañero, cambiando de tamaño, de tinte, de lugar*” (Saer, *Nadie* 121). Y de pronto la línea de puntos que se unía y se difuminaba acorde al movimiento del agua, no se volvió a juntar y todo a su alrededor devino una serie de puntos sin conexión alguna entre sí:

Lo cierto es que todo a su alrededor la superficie del agua se transformó en una serie de puntos luminosos, de número indefinido y quizás infinito, muy próximos unos de otros pero que no se tocaban entre sí como lo probaba el hecho de que a pesar de sus continuas titilaciones podía verse entre uno y otro una línea negra, delgadísima. Hasta donde su vista pudiera alcanzar, es decir, todo el horizonte visible, la superficie que lo rodeaba, en la que ya no era posible distinguir el agua de las orillas, parecía haberse pulverizado y la infinitud de partículas que se sacudían ante sus ojos no poseían entre ellas la menor cohesión. (*Nadie* 122-123)

Tal y como esgrimiera Sarlo sobre la transformación que invade a la percepción del personaje, este fragmento de la novela lleva al extremo la descomposición de lo visible (“Narrar” 36), y expone una caída en lo indeterminado donde la identidad de



todo lo presente se atomiza hasta transformarse en puntos inconexos que borran y anulan cualquier anclaje (Premat, *La dicha* 147; Scavino 96). El perpetuo movimiento visual termina por formar imágenes de composición imposible, y surge una mirada que Manzi, recurriendo a los desarrollos de Merleau-Ponty, concibe como estando dirigida hacia lo *visual puro*, es decir, una mirada donde el sujeto ignora su pertenencia a un campo visual (77, 245). Si se prolonga esta última observación, se puede decir que la “revelación del bañero” indica una modalidad de presentación de lo visible en donde la transformación está dada por un devenir objeto de una mirada: el bañero cae en lo indeterminado porque deviene un punto más dentro del plano visual. El eje de la mirada cambia, pierde al sujeto como garante, y aparece una dimensión en la que *algo* lo mira y lo convierte en una mancha más dentro de la serie de puntos que lo rodean. La revelación es un trayecto que hace de un simple plano óptico, al que el bañero mira, una potencia y expansión visual que *lo* mira, así los planos se superponen.¹⁰ Esto no implica que ese *algo* que mira vaya a ser aquí develado, antes bien intento leer la proliferación de diversos puntos en la visión del bañero, como un momento en que el campo visual se ha transformado en un plano visual al modo de aquellos que explican fenómenos como la anamorfosis, y del que el bañero, si bien propuesto como el único testigo pareciera ser un punto más dentro del plano.

3. EL MARCO DEL HORROR

Pero nuestra risa de hoy ya no puede ser una risa espontánea, o sea, automática; tiene que ser una risa premeditada, un humor aplicado fría y seriamente, tiene que ser la más seria adaptación de la risa a nuestra tragedia.

Witold Gombrowicz

Sin embargo, si se quisiera articular las miradas referidas con los modos en que el horror se presenta, tal y como se señaló en un principio, la operación no estaría exenta de diversos obstáculos. Pues si se acepta que la literatura de Saer circula por un mundo pesadillesco y lleno de sombras, en el que la diseminación de lo visual actúa como eje transversal, ¿cuál o cuáles podrían ser consideradas figuras específicas del horror? Ésta interrogante pretende subrayar que si el horror se concibe como la difuminación de los límites de una forma dada, y la diseminación de lo visible tiene una preponderancia en los modos en que se mira, se puede correr el riesgo de terminar afirmando que toda mirada

¹⁰ El paso del mero ver al ser mirado, se encuentra desarrollado desde distintas ópticas tanto por Georges Didi-Huberman en el libro ya referido, como por Jacques Lacan al momento que inaugura los desarrollos sobre el campo escópico. Estos aportes conforman el trasfondo de lo planteado a propósito del bañero (Huberman 12-34; Lacan 100-111).

en Saer puede ser un fiel testigo de que el horror atraviesa, silencioso y omnipresente, gran parte de su obra.

Entonces, con el objetivo de intentar sortear la conclusión precipitada de que la permanente descomposición de la mirada es signo inequívoco de la presencia del horror, realizaré una breve precisión en aras de llegar a *Glosa*, donde el horror irrumpe de una manera determinada. Para ello tomaré una propuesta crítica que habrá de permitir, por un lado, particularizar una manera en que desde la crítica saeriana se ha concebido el horror, y por otro, hacer uso de una de las propuestas que ella contiene para construir un modo acotado de concebir la figuración del horror en el entramado del *corpus* saeriano, al tiempo que por esa vía se establecerá un marcado contraste con ella. Todo ello será hecho con el fin de eludir una concepción del horror omnipresente, y que bien podría terminar por diluirse en la indeterminación de leer cada fragmento con el crisol obstinado del horror.

Dentro de las diversas figuraciones del horror desarrolladas en *La dicha de Saturno* por Julio Premat, destacaré una de ellas con el objetivo de extraer una indicación que ayude a circunscribir la manera en que se ha de concebir su presencia en *Glosa*. Para ilustrar la recurrencia de un fondo indecible que sería fiel testigo del permanente fracaso expresivo, propio del cariz melancólico de la literatura de Saer, Premat alude a un determinado momento de *El limonero real* en el que Wenceslao, su protagonista, “*Con los ojos cerrados ‘ve’*” (Saer, *El limonero* 111) la imagen que vuelve una y otra vez a lo largo de la novela: su hijo corriendo al río con un pantaloncito azul descolorido. Esa imagen acompaña a Wenceslao como evocación permanente del hijo muerto, y sufre en este punto de la novela una alteración con respecto al resto de sus apariciones. El cuerpo del niño se desdibuja “*a cada momento Wenceslao se dispone a identificar, aunque la identificación, marcada por el terror, termina cambiando de dimensión y significa un enfrentamiento con una extrañeza innominable, un horror que debe absolutamente reprimirse*” (Premat, *La dicha* 133). La descomposición de la imagen mnémica pareciera advertir sobre la proximidad de un horror que ha de ser tenazmente reprimido. Todo parece indicar en esta lectura que lo horroroso bien podría articularse con la permanente partición de lo visible de la que he intentado dar cuenta en el punto precedente: el objeto descompuesto sugeriría allí una presencia imposible de nombrar de la que sólo queda “*la sugerencia de un horror detrás de la nada, el proceso huidizo de un sentido que se descompone y se anula en el momento de afirmarse*” (Premat, *La dicha* 134). El horror, para Premat, señala en Saer una distancia que sólo puede esgrimirse como un sustrato irrepresentable que se correspondería con el “pozo negro” del sentido propio de la melancolía. Si bien esta lectura parece alentar la articulación entre descomposición visual y horror que intento sortear, ella aporta una clave que será luego puesta en consideración para la lectura de *Glosa*, pues lo que Premat descubre en esta escena encuentra uno de sus rasgos específicos en una amenaza que pone el acento

sobre la constitución de una forma: “*el cuerpo va a recobrar su forma, el sentido será afirmado*” (*La dicha* 133). Esa inminencia de un cuerpo que se aproxima a una forma definitiva, me permite plantear una hipótesis restringida para concebir el horror: si la descomposición y fragmentación de lo material es una constante en el discurrir de esta literatura, la detención de ese proceso a través de la delimitación de una forma clara y precisa (punto último de la descomposición o negación de la misma) puede ser una manera en que el horror sea concebido.

Un horror, entonces, que exacerbe el carácter limitado de la diseminación visual: se afirma una forma, a contrapelo del pozo negro y de sombras que recorre la obra. Un horror, en fin, enmarcado.

*

Entonces, de haber alguna figuración del horror en *Glosa* de Juan José Saer, ella será buscada luego de abandonar tanto el *tremendismo* consignado en un principio, como la diseminación de lo visual que recorre la obra. Al mismo tiempo, y a partir de la consideración de dos escenas de la novela, se intentará sortear la certeza que, una y otra vez, señala en la presencia de lo horroroso un signo inequívoco de la impotencia de la representación literaria.

En *Glosa* conviven diversas temporalidades a lo largo de la caminata que en cincuenta y cinco minutos llevan a cabo sus personajes. Por un lado, asistimos a los recuerdos personales que tanto Leto como el Matemático elaboran durante la marcha; por otro, se relata el intento de reconstrucción, a partir de una serie de versiones contrapuestas, del cumpleaños de Washington Noriega, al que ninguno de los dos asistió; también están narradas las circunstancias externas que se suceden a lo largo de las veintiuna cuerdas recorridas una mañana de octubre de 1961: los cruces de calles, el encuentro con Tomatis, la música que llega hasta la calle desde una tienda de discos, etc. Y por último, tiene lugar un relato conciso del futuro de los personajes de la novela diecisiete o dieciocho años después de la caminata. Más allá de la destreza con que Saer va superponiendo las distintas temporalidades y sin el afán de enumerar la cantidad de tiempos que allí conviven, me interesa destacar aquí una fuerte contraposición entre la narración vacilante, festiva y contradictoria, cuando se trata de la reconstrucción del cumpleaños, o de los avatares de la caminata, y por otro lado, la narración fechada y precisa cuando se trata de la prolepsis que introduce el destino funesto de los personajes. Al respecto es elocuente la condensación al momento de presentar la historia que vendrá, en menos de una página nos enteramos sucintamente del secuestro y la desaparición del Gato y Elisa, que Leto vivía en la clandestinidad, y en una emboscada policial se vio obligado a morder una pastilla de cianuro, que la mujer del Matemático fue asesinada y éste debió partir al exilio (Saer, *Glosa* 130-1).

A partir de esta marcada contraposición en las estrategias narrativas, Sarlo propone que el conjunto de la novela se resignifica por la devastación que sobrevendrá (“La política” 767). Concibe la superposición de temporalidades como una lógica de lectura de la novela, y hace de la prolepsis su momento decisivo. De esta manera, tanto los recuerdos en los que se ven imbuidos los protagonistas, como los esfuerzos que realizan para reconstruir la discusión que tuvo lugar en la fiesta a la que por distintos motivos no asistieron, pueden ser leídos como una anticipación cifrada del tiempo porvenir. Es en este contexto que me interesa poner de relieve dos escenas que llaman la atención por tener reglas análogas de composición, al tiempo que permiten retomar las reflexiones realizadas sobre el papel de la mirada en la literatura de Saer.

La primera de ellas tiene lugar en la sexta cuadra, cuando Leto comienza a rememorar los hechos que antecedieron el suicidio de su padre. El fin de semana en que éste puso fin a sus días Leto y su madre habían ido al campo a casa de los abuelos maternos. Leto, ya en el ómnibus, contempla el campo por la ventanilla. El campo lo retrotrae a su infancia. Se trata de un recuerdo dentro de otro recuerdo. La infancia se presenta a través de la evocación de los objetos del negocio de ramos generales de su abuelo, y particularmente por una imagen:

[...] las cajas de “Quaker Oats” con el dibujo del hombre que tiene en la mano una caja de “Quaker Oats” más chica con un hombre más chico que tiene en la mano una caja de “Quaker Oats” todavía más chica con un hombre más chico todavía que tiene una caja más chica de “Quaker Oats” con un hombre todavía más chico que tiene en la mano, ¿no?, más chica todavía, ¿no?, en fin, así, ¿no? (Saer, *Glosa* 70)

Entonces, mientras camina Leto recuerda un viaje en el que recordó su infancia, evoca diversos objetos, se detiene en uno: la caja que porta una imagen que se multiplica. Volveré luego sobre ella.

La segunda imagen está insertada en la décima cuadra, pero no refiere a recuerdos de los personajes durante la caminata, sino que está dentro de la primera introducción explícita del futuro de los mismos. El Matemático, una mañana de 1979—dieciocho años después que las veintiuna cuadras— viaja en un avión de París a Estocolmo. Rememora, no sin cierta emoción, su encuentro con Pichón Garay en París, mientras pasea la mirada distraído por la cabina del avión y en ese momento, de golpe, recuerda una pesadilla. En ella, el Matemático encuentra un papel en la calle que al desplegarlo le ofrece sucesivos retratos suyos, cada uno con diferentes expresiones. En un principio, el sueño lo divierte, pero progresivamente lo va inquietando; primero porque se da cuenta que no podrá alcanzar el centro, luego por la textura de la cinta que fue desplegando con sus sucesivos retratos. Cito el final del sueño:



Sacudiendo las manos trató de desembarazarse de la cinta, pero fue inútil. Volvió la cabeza y abrió los ojos. Estaba desnudo en la vereda y la cinta que hacía deslizar entre sus dedos era la piel que se iba despegando de su cuerpo, en una banda continua y regular, como una venda que se retira. Era una sola extensión infinita de piel que se desenrollaba. Y cuando gritó, sentándose en la cama del hotel, en la oscuridad, sin comprender todavía que se trataba de una pesadilla [...] (*Glosa* 143-144)

Entonces, el Matemático sueña, luego sueña que abre los ojos y se despierta. Un sueño dentro de un sueño. Finalmente despierta gritando.

En ambas imágenes el horror se presenta en un marco. La potencia de la imagen está determinada por la alteración y exacerbación del marco que la sostiene. Ya no se trata aquí de un marco dentro del cual sólo tenga lugar la descomposición de lo visual; hay por el contrario una puesta en evidencia del carácter restringido, bajo el modo de un cuadro, de aquello que compone el campo de la mirada. Scavino propuso leer la pesadilla del Matemático como dando cuenta de una servidumbre a las convenciones (132), y dentro de esa estela se puede insistir ahora que esa servidumbre está acentuada por la insistencia –sea en la imagen de *Quaker Oats* como en los rostros que se multiplican en la pesadilla– de una forma que restringe la descomposición de lo visual mediante la fuerte presencia de sus límites.

Vale la pena realizar una pequeña digresión teórica a este respecto. Para ello recurriré sucintamente al modelo óptico desarrollado por Jacques Lacan y a la reformulación, que a partir del mismo, realiza sobre lo ominoso freudiano.¹¹ El horror, tal y como lo concibe el psicoanalista francés, es indiscernible de cierta concepción de la imagen, más aún, de una imagen debidamente enmarcada.¹²

¹¹ Recurro al modelo óptico de Lacan, y a la relectura que a partir de él realiza del *unheimlich* freudiano, pues su consideración puede implicar una doble ganancia. Por un lado, y en términos generales permite devolverle algo de la especificidad conceptual de este término, la que parece haber sido olvidada, pues la categoría freudiana ha sido tan utilizada por la crítica literaria y en particular la saeriana, que pareciera haberse reducido a una única fórmula: lo familiar devenido extraño. Y así bastaría con encontrar términos similares para hacer de ello algo con características ominosas. Una pequeña referencia ejemplifica por sí sola lo anterior: “En el lugar de los ‘dioses oscuros’, entonces, y como metáfora de la ‘banda tenebrosa’, Tomatis va a emplazar a su propia suegra, la farmacéutica de clase media, prototipo del llamado ‘mediopelo’ argentino, encarnación en el seno de esa ‘familia’, de lo ‘infamiliar’, lo *unheimlich*, lo siniestro o lo pavoroso.” (Scavino 138). Por otro lado, la introducción de lo ominoso dentro del esquema óptico desarrollado por Lacan, permite insistir sobre la articulación entre la inclinación de la mirada y el horror. De ahí que la siguiente observación sea fundamental para el proseguir de este trabajo: “lo horrible, lo equívoco, lo inquietante, [...], el magistral *unheimlich*, se presenta a través de tragaluces: el campo de la angustia se sitúa, para nosotros, enmarcado” (*La angustia* 73).

¹² Los argumentos de Lacan que se expondrán a continuación se basan en la revisión que éste realizara de su esquema óptico en el seminario intitulado *La angustia* (específicamente aquellos que se encuentran entre la cuarta y la séptima sesión del seminario). En aras de hacer más comprensible y acotada esta referencia se omitirán las designaciones específicas propuestas por Lacan para los componentes de su esquema,

En líneas generales el esquema de Lacan se fundamenta en una articulación entre la imagen especular y la inclinación de la mirada del sujeto. Decir, como Freud, que la angustia provocada por lo ominoso, radica en que lo familiar, lo ya conocido, se vuelve de pronto extraño, no es suficiente para la propuesta de Lacan. Se trata más bien de concebir al fenómeno de lo siniestro como una alteración temporal y espacial, que se corresponde con la puesta en evidencia de una separación tajante entre aquello que se mira y el ojo que mira. El efecto más notable de este fenómeno, dirá Lacan, es que el marco de la mirada, su límite, se pone en primer plano (*La angustia* 74).

Los marcos en los que se ha querido aquí consignar el despliegue del horror en *Glosa*, redoblados por su modo de presentación –ya sea un recuerdo dentro de otro recuerdo, o como un sueño donde se sueña que se despierta, para seguir soñando– se caracterizan porque no dan lugar a equívocos sobre su conformación: serie de imágenes iguales, puesta en abismo que refuerza la pregnancia y la forma cerrada de la misma imagen. La irrupción del horror, según Lacan, está caracterizada por hacer aparecer una nueva dimensión del objeto: una presencia que no engaña, tal y como funcionan las dos escenas que han sido aquí puestas en relieve.

La forma en que son presentadas estas imágenes en la novela contrasta con el primer plano de la proliferación de versiones del cumpleaños y de las circunstancias de la caminata una mañana de octubre del '61. Hacemos eco aquí de una observación de Julio Premat, quien propone concebir a *Glosa* como una construcción en *trompe-l'oeil* (*La dicha* 252), y extendemos esto último a las escenas aquí revisadas. De esta forma, la superposición de temporalidades señalada con antelación, responde a una lógica de construcción que hace las veces de velo de aquello que la determina, a saber, Leto tomando la pastilla, el Gato y Elisa desaparecidos, el Matemático en el exilio y su mujer asesinada. En primer plano están los sucesivos y contradictorios relatos de una discusión sobre el espinoso asunto del instinto: los caballos, los mosquitos, los hombres. En segundo plano, los recuerdos personales de Leto y el Matemático, donde se encuentran las imágenes enmarcadas del horror. Todo eso determinado, a contraluz, por el destino trágico de los personajes.

La fabricación de efectos estéticos, como ha señalado Garramuño a propósito de Saer, no está puesta sobre la violencia política, ésta sólo aparece en forma breve y concisa como el acta de defunción del futuro de los personajes; sin embargo, su presencia no es ajena a la construcción estética, más bien es la aparición del “horror de la historia” el que refuerza el horror que he consignado en ambas imágenes. El horror, consignado aquí bajo la predominancia de un marco imaginario puesto en abismo, y

sin por ello eludir la lógica que se encuentra a la base de su propuesta. Para un análisis detallado de las sucesivas reformulaciones a las que somete Lacan su modelo óptico, véase el notable libro de Guy Le Gaufey *El lazo especular. Un estudio travesero de la unidad imaginaria*.



que hace presente una forma que no engaña, se impone como estando articulado con la violencia política, ella hace las veces de secreto telón de fondo de los avatares de los personajes en el transcurso de su caminata. Para decirlo en una frase, o en dos mejor, la construcción estética se realiza sobre el marco. Lo que sostiene a ese marco es una pastilla de cianuro.

4. HORRORES

El horror se plasma en formas por medio de la imaginación: procede de algo vivo, del cuerpo viviente del lenguaje, de los tonos, de la experiencia visual. Cuánto más pura sea una forma [...] tanto más horror puede encerrar. Theodor W. Adorno

La elección de *Glosa* como el punto de arribo de este trabajo no se justifica en que ésta haya sido considerada la novela central del *corpus* saeriano (Premat, “Saer” 168), aunque esto no deja de reforzar y abrir otras vías de investigación sobre lo que se ha querido plantear aquí. Antes bien, recurrir a *Glosa* se impuso a partir de la aparente divergencia que podría plantearse entre horror estético y horror de la historia, pues en términos generales se puede caracterizar esta novela como un relato que posee una fuerte reflexión sobre la forma literaria, y es precisamente dentro de esa cualidad formal (estética) que se insertan valores históricos ciertamente catastróficos. De esta manera, lo que Premat designa como horror de la historia, encuentra en *Glosa* un modo conciso que evita la permanente descomposición de los objetos y la tensión de un sentido inacabado: se labra un acta de lo sucedido, allí no se trata de la inminencia o amenaza de un cuerpo que *podría* llegar a adquirir una forma definitiva. La forma está circunscrita en los precisos destinos de los personajes, “*algo que debe saberse duramente, fuera, casi, del régimen moroso de la ficción saeriana*” (Sarló, “La condición” 293), y esa precisión cambia toda la novela, y es allí que la exacerbación de los límites en las imágenes revisadas encuentran su potencia: el marco del horror está dado por la exacerbación de la presencia de una forma que no engaña. La mirada enmarcada termina por enmarcar el horror y ya no sólo la perpetua descomposición visual recorrida en el apartado *Miradas*. Tanto la pesadilla del Matemático como la imagen repetida de *Quaker Oats* se diferencian de la jarra en que no pueden ser independientes de la presencia del horror de la historia en el destino funesto de los personajes. El horror estético provocado por la acentuación del marco y una forma que se cierra sobre sí misma, obtiene su significación última sólo si es leído a partir del trasfondo histórico relatado en la novela. El horror de la historia permite introducir una particularidad en el horror estético. El horror Saer, como es evidente desde un principio, es indesligable de una permanente puesta en tensión de la forma en que se presenta, pero depende, al menos en *Glosa*, del futuro de muerte y

exilio de los personajes, de la articulación con un horror que no es propio de la ficción, pero que encuentra en ella una forma.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica, 1983.
- Barthes, Roland. "Literatura objetiva". *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- _____. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Delgado, Sergio. "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer". *Glosa - El entenado*. Julio Premat, coord. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos, 2010. 697-709.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- Filippelli, Rafael. *Retrato de Juan José Saer*. Arte Video, 1996. Videocassette.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso". *Obras completas*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1998. 215-252.
- Garramuño, Florencia. "La narración de la experiencia". *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. 91-49.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. 261-299.
- Kohan, Martín. (sin título). *Glosa - El entenado*. Julio Premat, coord. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos, 2010. 809-811.
- Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Lacan, Jacques: *La angustia. Seminario 10*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, sin fecha.
- _____. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario 11*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Le Gaufey, Guy. *El lazo especular. Un estudio travesero de la unidad imaginaria*. Córdoba: Edelp, 1998.
- Manzi, Joaquín. *Vers une poétique du réel. L'œuvre de Juan José Saer*. Tesis doctoral. Universidad de Poitiers, Francia, 1995.
- Piglia, Ricardo. "Borges como crítico". *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2006. 149-169.
- Premat, Julio. "Introducción del coordinador". *Glosa - El entenado*. Julio Premat coord. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos, 2010. XXI-LII.
- _____. "Saer: un escritor del lugar". *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. 167-202.
- _____. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.



- _____. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- _____. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- _____. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- _____. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- _____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- _____. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- Sarlo, Beatriz. “La política, la devastación”. *Glosa - El entenado*. Julio Premat, coord. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos, 2010. 762-778.
- _____. “La condición mortal”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 289-295.
- _____. “Narrar la percepción”, en *Punto de vista*. *Revista de cultura* 10 (1980): 34-37.
- Scavino, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.

